

# レッシング『ラオコーン』にみる古代ギリシャの人間像

著者	佐藤 研一
雑誌名	東北ドイツ文学研究
巻	60
ページ	45-62
発行年	2019-12-20
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10097/00128170">http://hdl.handle.net/10097/00128170</a>

## レッシング『ラオコーン』にみる古代ギリシャの人間像

佐藤 研一

### はじめに

三十になったばかりのレッシング(1729-81)は、七年戦争(1756-63)さなかの1760年11月——親友の詩人エーヴェルト・フォン・クライスト(1715-59)戦死の翌年——、突然ベルリンを後にして、シュレージエンの古都ブレスラウ(現プロツワフ)に赴いた。以前、クライストから紹介されたプロイセン將軍タウエンツィーン(1710-91)の秘書となるためである。ブレスラウでは、「書籍に埋もれず、人々と交わる時の到来」<sup>1)</sup>とあって、実際、毎晩のように将校たちとトランプ賭博に興じた。だが、暇をみつめては、西洋古典研究に携わったことも知られている。『ラオコーンあるいは絵画と文学の境界について』*Lakoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) (以下、『ラオコーン』と呼ぶ)の刊行は、かれのベルリン帰還の翌年となる<sup>2)</sup>。

『ラオコーン』は、従来から不確定であった文学と美術の境界を明確に峻別して、文学の自立を強く促すこととなる画期的論考である。しかし本稿は、考察的を、ジャンル論ではなく、当書における古代ギリシャの人間像描写の特質に絞ろう、と思う。そのうえで、劇作家レッシングが、いかに斬新な人間造形に向かうのか、その道筋を探ろうとするものである。

その際、まず、ヴィンケルマン『ギリシャ美術模倣論』*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) が、「高貴な単純さと静かな偉大さ」として定式化する古代ギリシャ・イメージを見定める。ついで、『ラオコーン』が、ホメロスやソポクレースを素材にして、いかなる人間像を紡ぎ出すのか、

---

1) Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 11/1. Hrsg. von Helmut Kiesel. Deutscher Klassiker: Frankfurt, 1987, S. 354. (An Karl Wilhelm Ramler, den 6. Dez. 1760.) これにつづけて、「三十をすぎたら、脳味噌ばかりか財布の中身も増やさねばならん」と記す。

2) ブレスラウ時代のレッシングの生活についてはつぎを参照。Karl Gotthelf Lessing: *Gotthold Ephraim Lessings Leben, nebst seinem noch übrigen literarischen Nachlasse*. Erster Theil. Vossische Buchhandlung: Berlin, 1793, S. 214-249. [Repr. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 1998].

浮き彫りにしよう。両者の対比を通して、レッシングがヴィンケルマンの芸術観に与しながらも、その調和的理想美を批判する点が明らかになるはずである。そして最後に、その姿勢が、悲劇『エミーリア・ガロッティ』*Emilia Galotti* (1772) の人物表現につながってゆく方向性も示してみたい、と思うのである。

## 1.

ヴィンケルマンについて考える前に、まず、ラオコーン像について点描しよう。トロイアの司祭ラオコーンがギリシャ軍の木馬の計略を看破したため、ギリシャ側の後ろ盾の女神アテナは、二匹の大蛇を遣わして、かれを二人の息子ともども襲わせる。その絶体絶命の肉体の動きを劇的に表わす大理石像が、ラオコーン像である。中央のラオコーンが蛇に脇腹を咬まれ、向かって右の長男が蛇に抗い、左の次男が死に瀕している。この彫像に言及した唯一の古代文献が、プリニウス (23-79) 『博物誌』*Naturalis Historia* 第 36 巻である。そこでは、これが「ティトゥス帝 (在位 79-81) の宮殿にある」と記されている。

これはどんな絵画にも、どんな青銅作品にも勝る作品である。ラオコオン、その子供たち、そしてすばらしいヘビの絡みつき、これらはいずれもロドス人であるハゲサンドロス、ポリュドロス、そしてアテノドロスの卓越した工芸家たちが、一致したプランに従って、一個の石塊から刻んだものである。<sup>3)</sup>

それから千数百年を経た 1506 年、ラオコーン像が古代ローマ第五代皇帝ネロ (在位 54-68) の宮殿跡より発掘され、1532 年から 33 年、欠落した右腕が補修された (図 1 参照)。石膏複製であれ版画であれ素描であれ、ヴィンケルマンやレッシングのみた像の原型がこれである。なお、現在バチカン美術館所蔵のラオコーン像は、1906 年に再

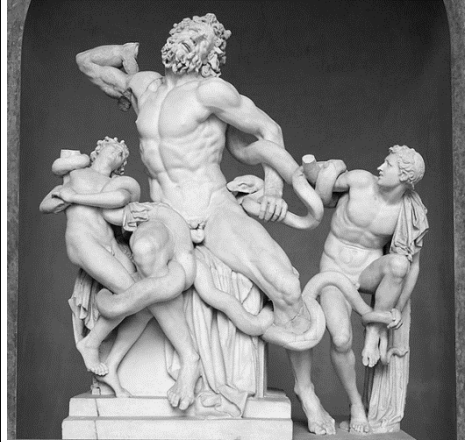
---

3) 『プリニウスの博物誌』(中野定雄他訳) 第 III 巻 (雄山閣, 1986 年), 1459 頁。現代の定説では、ラオコーン像制作期はヘレニズム最末期 (40-20 B.C.) であるが、ヴィンケルマンはアレクサンドロス大王時代 (356-323 B.C.) のギリシャ古典期、レッシングはローマ帝政初期 (27 B.C.-A.D. 68) と考えた。Vgl. Lessing: „Laokoon“. In Ders.: *Werke und Briefe* (Anm. 2), Bd. 5. Hrsg. von Wilfried Bamer, 2007, S. 183-196. 以下、本稿において、同書から引用する場合は、本文中に巻数 (ローマ数字) と頁数 (アラビア数字) のみを記す。

図Ⅰ（十八世紀のラオコーン像）



図Ⅱ（1960年以降のラオコーン像）



発見された右腕を基にして、1957年から59年に再補修されたものである（図Ⅱ参照）<sup>4)</sup>。

それでは、ヴィンケルマン（1717-68）についてみてみよう。かれは、プロイセンの小都市シュテンダールに貧しい靴職人の息子として生まれた。だが、ラテン語や古典ギリシャ語を身につけ、苦学の末、家庭教師等を経て、1748年、ザクセン公国首都ドレーズデン近郊のビューナウ伯爵（1697-1762）の私設図書館司書となった。当図書館は、浩瀚な蔵書で名高い。1754年から翌年まで、ドレーズデンの画家エーザー（1717-99）のもとに居を移した後も、美術館通いを重ね、古代ギリシャ文学・美術や近世ヨーロッパ思想・歴史・美術の研究に没頭した。こうして1755年春、処女作『ギリシャ美術模倣論』を上梓するに至る。当書は、ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト二世（在位 1733-63）に献上されたが、自費出版であり、本文はわずか四十頁、発行部数も五十部にすぎない。ところが反響は大きく、翌年に補訂版が、また順次、数ヵ国語の翻訳版も刊行された<sup>5)</sup>。

4) サルヴァトーレ・セッティス（芳賀京子他訳）『ラオコーン 名声と様式』（三元社、2006年）、8頁および269-308頁参照。

5) Vgl. Johann Winckelmann: *Sämtliche Werke, einzige vollständige Ausgabe*. Hrsg. von Joseph Eiselein. Bd.1. 1825 [Rpr. Osnabrück: Otto Zeller. 1965.], S. XXVII-LXVII. なお、ゲーテは、「ヴィンケル

当書は、個々の実作の具体的観察のうえに立って、美術創造の世界を帰納的に明らかにしようとする。そしてバロック美術を批判して、ヨーロッパ美術の本源を古代ギリシャにみるのである。これを以って、「古典主義的完成」という神話が仕立てられ、ギリシャ美術史の金字塔となった。しかも、その文体は簡潔であり、心の琴線に触れるものである。冒頭はつぎのように始まる。

ゆっくりと世界に広まる良き趣味は、まずギリシャの空の下で培われた。他民族により創案されたいかなるものも、いわばただ最初の種子としてギリシャへ辿り着き、ここで異なる性質と形態を具える。言い伝えによれば、ミネルヴァ〔アテナ〕が、他の土地よりもギリシャこそ、温和な四季のために聡明な人間を生むと考えて、ギリシャ人の居住地に定めた。<sup>6)</sup>

さらに、「芸術のもっとも純粋な源泉が開かれた。これを見出し味う者こそ、幸いなり。この源泉を採すとは、アテネに旅することだ。そして、今やドレースデンは、芸術家にとってのアテネとなった」と言葉を継いで、「私たちが偉大に、左様、できれば誰ひとり模倣できない存在となる唯一の道は、古代人を模倣することである」<sup>7)</sup>という。「古代人の模倣」とは、「自然の模倣」(後述)のアンチテーゼを意味する。それにしても、なんとみずみずしく、情熱的な筆致であろうか。十八世紀半ばに書かれたとは、思えないほどである。こうして、ギリシャ中心主義が打ち出され、ドイツはギリシャの象徴アテネと結ばれる<sup>8)</sup>。

---

マン〕„Winckelmann“ (1805) のなかでいう。「かれ〔ヴィンケルマン〕は、個々の作品を越えて、芸術史という理念に到達した。そして、永らく予感され解釈され論じられた国を、いや、かつて知られながらも忘れ去られた国を、第二のコロンブスとして発見したのだ」と。そして、かれを古代の異教的精神の体现者として理想化する。Johann Wolfgang von Goethe: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 12. München: Beck, 1973, S. 110.

6) Winckelmann, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), S. 7.

7) Ebd., S. 8. ただし、ヴィンケルマン自身はアテネを訪れていない。当代ギリシャがオスマン帝国領であった点が、その大きな理由と考えられる。なお、或る書簡中、かれはつぎのようにいう。「わたしが、ギリシャやペロポネソス西岸を想像しただけのように、あの男〔レッシング〕もまた、イタリアを実際には見ていない。」Johann Winckelmann: *Briefe*. Bd. 3. Hrsg. von Walther Rehm. Berlin: de Gruyter, 1956, S. 195. (An Groessel, den 6. Aug. 1766.)

8) レームによれば、ヴィンケルマンは、ホメロスのソポクレースの古代ギリシャこそ、古代ローマを礎とするフランス文化に侵食されたドイツ文化を再生する、と考えた。しかも、批判的理性が勝つあまり、美術に縁遠い書齋人レッシングもまた、その点ではヴィンケルマンと軌を一にす

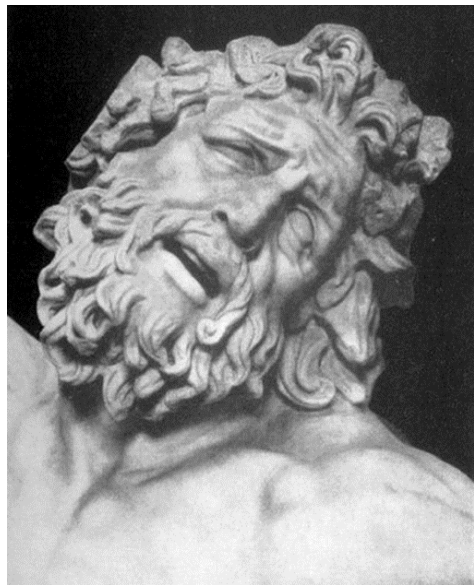
1754年、ヴィンケルマンは旧教に改宗すると、翌年、ザクセン宮廷の援助を受けて、ローマに旅立った。当地では、アルバーニ枢機卿（1692-1779）の古代美術品管理を任せられたり、ローマ教庁古代美術監督官を務めたりして、1764年、『古代美術史』*Geschichte der Kunst des Altertums* を刊行する。

さて、『ギリシャ美術模倣論』では、ラオコーンについて、以下のように記される。

ギリシャの傑作に共通するすぐれた特徴は、つまるところ、姿勢や表情にみられる高貴な単純さと静かな偉大さである。いかに海面が荒れ狂っていようとも、海底は常に静かであるように、ギリシャ彫刻は、いかに激情が沸き立っていようとも、偉大で落ち着いた魂を表現する。いかに激しい苦痛を味わっていようとも、ラオコーンの顔は、いや、顔にとどまらず、かような落ち着いた魂を表す。（中略）その苦痛は、顔面にも姿勢全体にも狂暴な姿で示されはしない。口の開き方をみれば分かるように、かれは、ウェルギリウスの歌うラオコーンの如く、恐ろしい叫び声を上げることはないのである（図III参照）。<sup>9)</sup>

つまりラオコーンは、「むしろ不安げな、胸苦しいような呻き声を洩らす」。「ラオコーンは苦しむ。しかし、ソポクレースの描くピロクテテースのように苦しむ。その激痛が私たちの魂にまで喰い込もうとも、私たちは、この偉大な男同様、激痛に堪えられるようにと望むのだ」という。

図 III（ラオコーンの頭部）



る、という。だが、この評釈は、いささか図式的にすぎるといふべきであろう。Walther Rehm: *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Bewegungen*. Bern: Francke, 1951, S. 194f. und 199ff.

9) Winckelmann, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), S. 30f.

こうしてヴィンケルマンは、古代ギリシャの美術を「高貴な単純さと静かな偉大さ」として定式化し、その「偉大で落ち着いた魂」を称える。つまり、美的観点と倫理的観点の両者を巧みに結びつける。その結果、古代ギリシャは、美的かつまた禁欲の世界とみなされて、「古典主義的完成」の理想美として謳われることになるのである。しかし、見方を変えれば、これは人間的な自然感情の抑圧も意味しよう<sup>10)</sup>。

それだけではない。ヴィンケルマンは、ゴットシェート（1700-66）以来の擬古典主義的規範の「自然の模倣」に、つぎのように手厳しい反撃を加える。「かかる『ラオコーン像のごとき』偉大な魂を表現するには、美しき自然の模倣をはるかに超える。芸術家は、大理石に刻み込んだ精神の強靱さを、自分自身の中に感じていたにちがいない。」<sup>11)</sup>この点に柴田翔氏は着目して、つぎのように評する。

おそらく、ヴィンケルマンはこの一句によって、芸術模写説を決定的にくつがえし、近代芸術、とくに近代文学の基本思想である、芸術を人間の内的自我の自己表現だとする芸術表現説への道を切り開いたのだった。<sup>12)</sup>

「芸術表現説」とは、すなわちレームのいう「内面的創造的模写」<sup>13)</sup>の謂である。これは、「芸術模写説」（「自然の模倣」説）からのコペルニクスの転回にはかなるまい。柴田氏は言葉を継いで、「彼〔レッシング〕は、ヴィンケルマンがもっぱら絵画彫刻の分野で強調した芸術家の「偉大な魂」と「精神の強靱さ」の表現を、文学の分野で実現する方法を論じているのである」<sup>14)</sup>とする。この指摘は、『ラオコーン』の核心を突いている。

## 2.

本節では、レッシングの『ラオコーン』論の特徴を明らかにしたい、と思う。

そもそもレッシングと西洋古典との出会いは、郷里の小邑カーメンツのラテン語学

---

10) Vgl. Hugh Barr Nisbet, *Lessing. Eine Biographie*. Beck: München, 2008, S. 411f.

11) Winckelmann, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), S. 31f.

12) 柴田翔『内面世界に映る歴史 ゲーテ時代ドイツ文学史論』（筑摩書房、1986年）、39頁。

13) Rehm, *Götterstille und Göttertrauer* (Anm. 8), S. 201.

14) 前掲『内面世界に映る歴史』、40頁。

校やマイセンのザンクト・アーフラ・ギムナジウム時代（1741-46）<sup>15)</sup>に遡る。そのうえで、弱冠二十のレッシングは、古代ローマ喜劇作家プラウトゥスの翻訳に手を染め<sup>16)</sup>、ひきつづき、セネカの悲劇論 *Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind* (1755) やアイソポスを中心とする寓話論 *Fabeln. Drey Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts* (1759) やソポクレース論 *Sophokles. Von dem Leben des Dichters* (1760)（ベルリンからブレスラウ移転の際、中断）等と取り組んだ。古典古代についての関心は、ひととおりではないことが分かるであろう。なお、『ラオコーン』刊行前後から、ベルリン王立図書館やドレースデン絵画館やカッセル古代美術展示館等に職を求めたが、不首尾に終わっている<sup>17)</sup>。

『ラオコーン』の序において、レッシングは記す。

本論考は、偶然のように成立した。方法論的展開を遂げる普遍的原則に基づくどころか、読書体験の結果以上のものではない。つまり、一冊の書籍というより、その前段階の乱雑なスクラップ帳なのである。(V 15)

これを要するに、一般的法則や概念や理論に対して、根本的懐疑が投げかけられる。すなわち、啓蒙の抽象的合理主義が批判的となる。しかも面白いことに、本論に入ってから、この点が再三強調される。たとえば、「もしも天才が実作を通して反論し得なかったならば、いかに多くのものが、理論上、異論の余地なしと思われることか。」

(V 37), 「私たちの感覚に対する一般的法則ほど当てにならぬものはない。」(V 43), あるいは「芸術について、ただ一般的概念をこねくり回しているようでは、妄想に陥るであろう。早晩、芸術作品自身によって反駁されて、恥を搔くばかりだ。」(V 183)

このように、体系やドグマに対する疑念は執拗なほど強い。当書全体の断片的性格も、その必然的結果なのであろう。あるいは思考を挑発して、討議を引き起こそうという意図があるのかもしれない (Vgl. VI 654f.)。また、当書は三部構成の予定であったが、一部のみが上梓され未完で終わった。このことも断片性の特徴を際立たせてい

15) ソポクレース作『アイアース』を羅・希対訳版を用いて読了。Vgl. Uta Korzeniewski: „Sophokles! Die Alten! Philoktet!“ Lessing und die antiken Dramatiker. Konstanz: Universitätsverlag, 2003, S. 95.

16) 翻訳劇 *Der Gefangene (Captivi)* 『捕虜』(1750) や翻案劇 *Der Schatz (Trinummus)* 『宝』(1755) 等がそれである。なお、プラウトゥスの生涯と作品に関するつぎの著述もある。„*Abhandlung von dem Leben, und den Werken des Titus Maccius Plautus* (1750). Vgl. Nisbet, Lessing (Anm. 10), S. 101-104.

17) ヴィンケルマンもベルリン国立図書館館長候補となったが、高給を要求して、フリードリヒ大王 (1712-86) から拒否された。Vgl. ebd., S. 436.



る。なお、膨大な注釈が掲げられる点は、バール（1647-1706）の『歴史批評辞典』*Dictionnaire historique et critique*（1696）を踏まえていることをうかがわせる。その注釈を重ねる文体は、思考を未完結で中断し、けっして体系に収束せず、たえず新たな展開を目指すものである<sup>18)</sup>。それはさておき、ニスベットの的確に指摘するように、反体系や反ドグマ、あるいは断片への傾斜という形式上の特質は、神学論文であれ、芸術論文であれ、戯曲であれ、レッシングの著作全般に互ってみてとることができる<sup>19)</sup>。ここでは、この点が、劇作家レッシングの多義的な文学的内実とも照応している点を確認しておきたい。

以上のことを考慮すれば、レッシングが、ヴィンケルマンによる古代ギリシャ美術の定式「高貴な単純さと静かな偉大さ」を認めて、「古典主義的完成」という理念を賞揚するはずもない、と容易に想像がつくであろう。

ついで、ジャンル論としての当書の主張を少しみてみたい。そもそも美術と文学の境界に関しては、古代ギリシャ以降、多くの議論が展開された。たとえば、周知の通り、古代ローマ詩人ホラティウス（65-8 B.C.）は、『詩論』*Ars poetica*（c.18 B.C.）のなかで、人口に膾炙する一句「詩は絵と同じ」„ut pictura poesis“<sup>20)</sup>を記している。それに対して、近世イギリスでは、1744年、ハリスの『三論考』*Three Treatises* がジャンル峻別を論じたのをはじめ、レッシング自身もまた、友人のメンデルスゾーン（1729-86）やニコライ（1733-1811）と熱心に議論を交わした<sup>21)</sup>。

レッシングは、『ラオコーン』のなかでいう。

[空間のなかで] 並立する対象、あるいは諸部分が並立する対象は、物体である。  
したがって、目に見える諸性質を伴う物体が、絵画本来の対象である。[時間のなかで] 継起する対象、あるいは諸部分が継起する対象は、そもそも行動である。  
したがって、行動が文学本来の対象である。（V 116）

以上の部分は、当書の要約とみなせる箇所といえる。なお、ここでいう「行動」とは、柴田氏が指摘する通り、「内的意志をもった個としての人間が、世界のなかでその

18) Vgl. Nisbet, *Lessing* (Anm. 10), S. 403. レッシングに対するバールの影響に関しては、つぎを参照。笠原賢介『ドイツ啓蒙と非ヨーロッパ世界』（未來社、2017年）、100-128頁。

19) Nisbet, *Lessing* (Anm. 10), S. 172f., 409, 433f., 528, 672, 799f. und 850f.

20) 松本仁助・岡道男訳『アリストテレース 詩学・ホラティウス 詩論』（岩波文庫、1997年）、251頁。

21) Vgl. Nisbet, *Lessing* (Anm. 10), S. 400-402.

内的意志を外面化したもの」<sup>22)</sup>であり、その意味における「統一的自我」の表出の謂と理解するのが正しい。

ジャンル論の行く末を述べれば、レッシングは、「古代ギリシャ人の考えでは、肉体的苦痛を訴える絶叫も偉大な魂と両立できる」と明言する（後述）。したがって、「彫刻家が絶叫を大理石に刻み込まないのは、偉大な魂の表現のためとは考えにくい。彫刻家が、絶叫を思うがまま表す競争相手の詩人とは別の道を選んだのには、他に理由があるはずだ」（V 21f.）という。

名匠は、肉体的苦痛を受ける状況を考え、最高の美を目指して彫った。だが苦痛は、形を歪める激しさのあまり、美とは調和することができない。そこで名匠も、苦痛を減らし、絶叫を呻き声に和らげざるをえなかった。それは、絶叫が、卑しい魂を表すからではなく、顔を不快なほど歪めるからである。ラオコーンの口元だけでも大きく開け、絶叫させる様子を想像し給え。顔を背けたくなる醜悪で不愉快な彫像ではないか。美と苦痛がともに表われるからこそ、共感を呼ぶ彫像となるのである。（V 29）

つまり、ギリシャ彫刻に絶叫が描かれない理由が、ギリシャ人の「偉大な落ち着いた魂」ではなく、「美術の最高規範である美」（V 26）に求められ（Vgl. V 30.），こうしてヴィンケルマンは論駁される。

いずれにせよ、レッシングは、ジャンルを峻別する『ラオコーン』を以って、文学を絵画的描写という課題から解放し、独自の内在的因果律に則るリアリズムを打ち立て、近代ドイツ文学への道が切り開かれる契機となる画期的宣言を発したわけである<sup>23)</sup>

### 3.

本節は、まず、前節末尾の考察を念頭に置きながら、論考の焦点的をレッシング

22) 前掲『内面世界に映る歴史』、41 頁。

23) 『詩と真実』は、『ラオコーン』について述懐する。「非常にすぐれた思想家が、陰鬱な雲間から私たちに注いだ光明は、まことに喜ばしかった。（中略）詩は絵の如くという永年の誤解は一挙に払拭され、美術と言語芸術の相違が明白となった。いかに両者の基盤が近接しているにせよ、その頂上は分かれて姿をみせたのである。」Goethe, *Werke* (Anm. 5), Bd. 9, 1974, S. 316. なお、ゲーテは、1769 年および 1771 年、マンハイム古代展示室にて石膏複製ラオコーン像を鑑賞した。Ebd., S. 502. Vgl. ebd., Bd. 12, S. 56-66.

によるヴィンケルマン批判に絞ってみよう。そのうえで、かれが、ホメロスやソポクレースの描写を踏まえて、いかなる人間像を炙り出すことになるのか示してみたい、と思う。

かれは真向から、「高貴な単純さと静かな偉大さ」というテーゼの根拠に疑問をつきつける。冒頭、「ギリシャの傑作に共通するすぐれた特徴とは、ヴィンケルマン氏によれば、姿勢や表情にみられる高貴な単純さと静かな偉大さである」(V 17) と始めてから、つぎのようにいう。

ラオコーンの顔面に表れる苦痛には、耐え難い苦痛の折に想像されるような激しさが表れていないという本論の基底をなす批評は、全面的に正しい。(中略)ただヴィンケルマン氏が、このような見識のために差し出す根拠、あるいはこの根拠から導かれる法則の一般性については異議を唱えたい、と思うのである。

告白すれば、まず、ウェルギリウス〔の描くラオコーン〕に投げつけた不満げな一瞥に驚き、ついで、ピロクテテースと比較したことに驚いたのである。これを出発点として、私の心のなかで繰り上げられる順序に従って、考えを綴ってゆこう。(V 18)

以下、レッシングの「心のなかで繰り上げられる順序に従って」、反論の道筋を辿ってみよう。

まず、ウェルギリウス(70-19 B.C.)の叙事詩『アエネーイス』*Aeneis* (c.30-19 B.C. 作)<sup>24)</sup>。ラオコーンは、ギリシャ軍の残した木馬に感嘆するトロイアの群衆を前に、木馬が敵の謀略であることを看破し熱弁を振う。そして、「剛力を振るって巨大な槍を/獣の横腹、弓形に組み立てられた腹部めがけて/投げつけた。槍は突き刺さって震えた。腹はこだまを返し、/空洞がうつろな響きと呻きをあげた。」<sup>25)</sup>そこで、ギリシャ側の女神アテネ<sup>26)</sup>は憤激に駆られて、海から二匹の大蛇をトロイアの岸辺へ遣わすのである。

---

24) 『アエネーイス』(表題はアエネーアスの歌の意味)の主人公アエネーアスは、トロイア王家の血筋を受け、女神アプロディテの息子である。ヘクトールにつぐ英雄であり、ラオコーンの甥に当たる。

25) ウェルギリウス作(岡道男・高橋宏幸訳)『アエネーイス』(京都大学学術出版会、2009年)、53頁。

26) ギリシャの後ろ盾となる神は、他にヘーラーおよびポセイドーン。

(前略) 大蛇は針路をラオコオンに狙い定める。まず、二人の幼い/息子の体に二匹がそれぞれ輪を巻きつけて/絡め取る。哀れな者たちに噛みついて貪り喰う。/次いで、武器を手にして救助に駆けつけたラオコオン自身を/つかまえ、巨大なとぐろで締めつける。いまや/胴へも二重に巻きつけ、首のまわりにも二重に鱗立つ/背を巻きつけ、頭とうなじを高々と差し上げた。/ラオコオンも懸命に両手で結び目を引き裂こうとして/リボンが血膿と黒い毒にまみれ、/その刹那、星の高みへ恐ろしい叫び声を上げる。/その呻きはあたかも、傷つけられた牡牛が祭壇から逃れ/狙いの外れた斧を首から払い落して泣いたときのよう。<sup>27)</sup>

なるほどウェルギリウスのラオコーンは、ヴィンケルマンのいう通り、「恐ろしい叫び声を上げる」。だが、レッシングは、ここから正面切ってヴィンケルマンに反論を展開する。なお、注目に値するのは、ニスベットが指摘する通り、専門外の美術を論じるに当たって、慎重な点である。あくまでも自分の専門の文学の土俵に立て、文学と美術の比較論考をするという巧みな戦術をとるのである<sup>28)</sup>。

「[彫像] ラオコーンは、ソポクレスのピロクテテースのように苦しむ」[とヴィンケルマン氏はいう]。ピロクテテースはどのように苦しむというのか？ その苦痛が、私たちふたりに違った印象を残すとは妙な話である。——苦痛のために、[ピロクテテースの] 哀訴や絶叫や狂おしい呪詛が、陣営に鳴り響き、あらゆる犠牲やあらゆる聖なる行為の邪魔となり、荒れ果てた島でもまた、ぞっとするほど轟き渡った。かれが島へ追放されたのもそのせいである。なんという無念、悲嘆、絶望の声音であることか。詩人は、そっくりそのままを[アテネの] 劇場で轟かせたのである。(V 18)

ここで、ソポクレス作『ピロクテテース』*Φιλοκτήτης* (410-409 B.C.初演) を紐解けば、弓の名手ピロクテテースは、トロイア遠征途上、[トロイア側の神から罰を

27) 前掲『アエネーイス』、63 頁。なお、レッシングは、ラオコーン像が『アエネーイス』を手本に制作されたと考える。Vgl. V 48-67.

28) Nisbet, *Lessing* (Anm. 10), S. 409. その反面、ジャンル論が文学へ強く傾かざるを得ない。前掲『内面世界に映る歴史』、84 頁参照。ついでにいうと、レッシングは、ライマールス (1694-1768) の遺稿の一部『理神論者の容認。一無名氏の断片』*Von Duldung der Deisten: Fragment eines Ungenannten* (1774-78) の刊行開始後、自分を「神学者」ではなく、専門外の「神学愛好者」として非党派的批評をしようと試みた。Vgl. ebd., S. 712.

科され (Vgl. V 38) 毒蛇に噛まれ、喚声を上げる。糜爛した傷口は悪臭を放つ。そこで、オデュッセウスらによって無人島レームノス島に置き去りにされる。ところが、十年後、戦況が膠着状態に陥る中、神託が下る。トロイア陥落には、ネオプトレモスが亡父アキレウスの武具を身に帯び、ピロクテテースがヘーラクレースの弓を執らねばならぬというのだ。オデュッセウスは、ネオプトレモスを呼び出し、かれを伴いレームノス島に赴く。ピロクテテースは、十年間、傷に耐え無人島暮らを送ったという設定である。

ピロクテテース (前略)

うう、うう、うう、うう。

ネオプトレモス どうなさったのです。黙っていないで話してください。/どこか具合が悪くなられたとしか思えません。

ピロクテテース もう駄目だ。君たちにこの痛みをかくしておくことは/できない。くっ、くっ。突き刺される。/突き刺される。ああ困った、何たることだ。/もう駄目だ。食い込んでくる。ははっ。/はあ、ははっ、はあ、はあ、はあ、ははっ。/お願いだ。手元に刀を持っているなら。/かかとに打ち込んでくれ。/今すぐ切り取ってくれ。命の心配などするな。/お願いだ、さあ。

ネオプトレモス どうして突然こうなったのだろう。なんで/そんな叫び声を上げ、我が身を嘆いているのですか。<sup>29)</sup>

たしかにレッシングのいう通り、ヴィンケルマンの主張とは異なって、ピロクテテースは叫ぶ。こうして、「高貴な単純さと静かな偉大さ」のテーゼの根底が揺さぶられるのである。

さて、レッシングは、前節で触れた通り、そもそも古代ギリシャでは、「肉体的苦痛を訴える絶叫も偉大な魂と両立できる」と断じている。そのうえで、哲学者キケロ(106-43 B.C.) が泣き喚くピロクテテースを酷評したり、セネカ(1 B.C.-65)の悲劇が禁欲的英雄を描いたりする点にまで異論をさしはさむ。もとより悲劇の英雄は、日々、過酷な訓練を積み、感情を殺すように叩き込まれ、悲鳴を迸らせることも許されない剣闘士とは違うのだ、と。すなわち、「劇場は、古代ローマ闘技場にあらず」というのである (V 44f.)。

---

29) ソポクレース作(片山英男訳)『ピロクテテース』(『ギリシャ悲劇全集』第四巻、岩波書店、1990年)、336頁。

さらに、レッシングはいう。

叫び声を上げるのは、肉体の苦痛の自然な表現である。ホメロス描く、負傷した戦士たちも、よく絶叫して大地に倒れる。傷を負ったウエヌス[アプロディテ]も大声で叫ぶ。だが、叫び声によって、愛欲の女神のひ弱さを描くどころか、むしろ苦しむ自然の姿に正当性が授けられる。というのも、かの恐れを知らぬ軍神マルス[アレス]ですら、ディオメデスが槍を突き刺せば、まるで一万の荒れ狂う戦士らが一斉に叫ぶように、恐ろしい叫び声をあげ、両軍、血の気が失せるほどである。

ホメロスは、英雄たちを人間の本性を超える存在として描くが、苦痛や屈辱という感情が問題になるとき、叫びや涙や罵声による感情の表現が問題になるとき、人間の本性をそのまま描く。かれらは、その離れ業からみれば人間を超えた存在である。しかし、その感情からみれば真の人間なのである。(V 19)

これは、驚くべき指摘ではあるまいか。——だが、つぎの『イリアス』*Ilíās* 第五歌をみれば、この点にも得心が行こう。すなわち、女神アプロディテが、ディオメデスにより殺されかかった息子アイネーアス[ラオコーンの甥]を助けに及ぶ場面である。

豪毅の勇士テュデウスの子[ディオメデス]は、[アプロディテに]身を伸ばして躍りかかり、鋭い槍で柔肌の腕の先を突いた。たちまち槍は、優雅の女神たちがみずから仕立てた、この世ならぬ神の衣を貫いて、掌の付け根辺りの膚を切り裂き、神の不死なる血が流れ出た——(中略)女神[アプロディテ]は大声で悲鳴をあげ、わが子[アイネーアス]を手から落とすと、それをボイポス・アポロンが腕に受け止め、駿馬を駆けるダナオイ勢の何者かが槍を胸に投げ当てて、命を奪うことがあつてはならじと、黒雲を起こして守ってやる。<sup>30)</sup>

同じく第五歌のアルス[軍神マルス]の場面はつぎの通り。

30) 松平千秋訳『イリアス』(岩波文庫、1994年)、上巻、154頁。これに以下がつづく。「大音声の誉れも高きディオメデスは、女神に向かって大声でいうには、「ゼウスの娘御よ、肉弾相撃つ戦さからは手を引かれるがよい。か弱い女どもを誑かすだけでは、まだ満足なさらぬのか。これからもたびたび戦場にお出ましになるのなら、やがて戦場から離れておられても、戦いと聞いただけでも身震いなさるようにして進ぜよう。」こういうと、女神は痛みに耐えかね、呆然として立ち去ってゆく。」(同上、155頁。) Vgl. Nisbet, *Lessing* (Anm. 10), S. 82.

かくしてディオメデスは見事にこの箇所〔腹帯を占めた下腹〕に槍を当て、軍神の美しい肌を裂くと、すぐに槍を引き抜いた。このとき青銅のアルスは、戦場に鎧を削る軍兵九千、いや一万の発する声ほどの呻き声をあげ、アカイア勢もトロイア勢も恐怖に肝を冷やした。戦いに飽くことを知らぬアレスの悲鳴は、それほどもに凄まじかった。<sup>31)</sup>

レッシングは、これらの具体例を基にして、ギリシャ文学に描かれる英雄や神々らの「叫び」や「涙」や「罵声」は、人として当然の胸の内に沸き返る感情、すなわち「人間の本性」の表出であるというのである。

かかる考えは、『ラオコーン』執筆十年ほど前、友人メンデルスゾーン宛に認めたつぎの書簡の一節にも通底しよう。「オイディプースやアルケースティス<sup>32)</sup>から英雄主義の衣装が剥ぎ取られるせいで、ますます観客たちの共感が呼び起こされる。オイディプースは女々しく嘆き、アルケースティスもめそめそと泣き言を並べるのだ。」(XI/I 131) 逆説的であるが、何ものも恐れぬ勇氣に溢れ、死に直面しても動揺を抑えられる英雄など、悲劇の主人公としてふさわしくない。それと対蹠的に、苦悩に打ちひしがれ人間的不幸をなめる存在——すなわち「真の人間」の半面を持つギリシャ悲劇の主人公こそ、観客の共感をかち得る、という。『ハンブルク演劇論』*Hamburgische Dramaturgie* (1767-69) が、悲劇の主人公として、平土間に陣取る我々普通の観客と同質の人間を求める (VI 559) のも同じ理由によるのであろう。このような訳であるから、英雄悲劇は否定されることになる。若きレッシングの悲劇『フィロータス』*Philotas* (1759) が、英雄悲劇のパロディーであるのもゆえなきことではない。

『ラオコーン』はいう。「ギリシャ人は、感じ、怖がり、自分の苦痛や心痛を表現した。人間的な弱点をなにひとつ恥じることはなかった。だからといって、弱点のどれひとつ、名誉への道を邪魔することも、義務の遂行を妨げることもなかったのである」(V 20) と。そのうえで、この「叫び」をむくつけきものとみなして、受け入れようとしないうフランス擬古典主義を不自然だとして、一刀の下に切り捨てる。

31) 同上、178 頁。

32) エウリピデース作『アルケースティス』(前 438 初演)の大筋はつぎの通り。死の床にある若い王アドメトスは、アポロンの取り計らいのお蔭で、身代りをみつければ助かることになる。しかし両親は身代りを断り、后アルケースティスが若い命を捧げるが、ヘーラクレースによって冥界から奪還される。

注目すべきことに、古代から伝承されるわずかな悲劇の中に、身体的苦痛が苦悩する英雄にとって大きな不幸の種となる作品は、ふたつも残っている。すなわち、『ピロクテテース』と『瀕死のヘーラクレース [トラキーニアイ]』である。ソポクレスは、英雄「ヘーラクレース」を、嘆かせ、めそめそさせ、泣かせ、叫ばせる。もしも啜り泣くピロクテテースや悲鳴を上げるヘーラクレースが、舞台上のひどく滑稽で耐え難い人物のように思えるとするならば、それは、ひとえに礼儀正しきお隣のおフランスの方々、上品な道学先生らのお蔭なのだ。(V 21)

ソポクレス作『トラキーニアイ』*Τραχίνιαι* のヘーラクレースは、妻から浮気防止薬「半人半馬のネッソス<sup>33)</sup>の血」(実は「水蛇の猛毒」)が塗られた晴れ着を贈られ、戦勝感謝の供儀の折に纏う。すると、たちまち肌は爛れ、苦しさに身もだえして叫ぶ。

このわしを哀れんでくれ、今は小娘のようにわしは/声を挙げて泣きわめいている。男児として鍛えたわしがこれまでに/こんな体たらくを見たと言える者は誰一人居ない、/いつもわしは愚痴一つこぼさずに苦難に立ち向かっていたのだ。/今はそのような勇士にかわって哀れにも女のような姿を見せてしまった。/(中略)/さあ、皆の者、この惨めなわしの肌を見てくれ、/不幸な男の哀れな姿を知ってくれ。/ああ、この苦しみ、/ああ、痛む、/今またもや、痛みの発作がわしを燃え上がらせる、/脇腹を突き走る、恐ろしい病魔がわしを殺そうとして/痛まないままにはしてくれないようだ。<sup>34)</sup>

この希代の英雄の見るに忍びない姿、人間の赤裸々な現実が、白日の下に曝け出される。

これまでの考察から明らかなように、レッシングにより、ホメロスやソポクレスから炙り出される人間像とは、「高貴な単純さと静かな偉大さ」を表すどころか、不幸にさいなまれ苦悶に頬をひきつらせる人間の素顔そのままの姿なのである。

さて、ここで視点を転じて、レッシング自身の悲劇『エミーリア・ガロットティ』*Emilia Galotti* (1772) をみてみたい。そもそも言葉とは、それを発する社会階層によって異な

33) ネッソスは、ヘーラクレースの妻デーイアネイラを襲おうとして、ヘーラクレースに殺された。

34) ソポクレス作(竹部琳昌訳)『トラキーニアイ——トラキーニスの女たち——』(『ギリシア悲劇全集』第四巻、岩波書店、1990年)、166頁。



るばかりか、社会的状況に伴って絶えず変化するものであろう。喜劇『ユダヤ人』*Die Juden* (1754) が、盗人の粗野な百姓言葉や市井の埃っぽい言葉から教養人の優雅な言葉まで、社会的背景を踏まえながら、多様な言葉を鮮やかに写し取る点をみれば、若きレッシングは、その点を見通していたにちがいないまい。この喜劇が、かかる描写を通して、「人間の本性」に迫ったとするならば<sup>35)</sup>、『エミーリア・ガロッティ』こそ、それをよく受け継いでいるといえそうである。というのは、この悲劇では、いわば日常言語の引力が宮廷にまで働くともいうように、人間の生々しい息遣いを伝える、躍動感あふれる猥雑な言葉が、洗練された宮廷言葉と交差して、ついにはそれを覆い尽くす勢いだからである。たとえば、公爵から捨てられた愛人オルジーナ伯爵夫人は、復讐の念に燃えて、狂乱へと駆り立てられながら、「神々しき空想」を語る。

いつの日か、わたくしたち皆が——捨てられた女たちの群れが——バッカスの女、復讐の女神に変身して、あ奴〔公爵〕を囲み、ずたずたに引き千切り、引き裂き、はらわたを引っ掻き回し、——あの裏切り者が女たちに約束したくせして、けっして与えなかった心を抉り出せるというならば！ ああ！ これは、ひとつの舞踏になる！（VII 356）

原初的エネルギーがたぎるような台詞である。『ラオコーン』が、「悲劇の主人公は、感情を示さねばならない。苦悩を表出せねばならない。剥き出しの本性を発揮しなければならない」（V 45）という通り、ここでもまた、ギリシャ悲劇に倣うように、「人間の本性」が活写されている。また、オルジーナは、公爵側近マリネッリめがけて矢継ぎ早に叫ぶ。「お目を白黒させておいでのご様子だね！ そなたのごとき脳足りんが、人並みに肝を潰すのかえ？」「糞食らえ、宮中の蛆虫め！」「宮中の腰巾着めが！」（VII 345f.）この妖しげな気配を漂わせるオルジーナは、宮廷による誘拐劇を看破して、マリネッリに向かって言葉の礫で襲撃を決行する。啖呵を切るオルジーナの迫力を前に、マルネッリはたじたととなるほかない。かの女の肉体は、煮えくりかえるような憤怒のために汗ばんでいよう。まるで脂粉のおいまでが漂ってきそうではないが<sup>36)</sup>。

こうして、十八世紀前半、一世を風靡したフランス擬古典主義を喧伝するゴットシェー流の折り目正しく、洗練された言葉とは正反対に、粗削りで雑多な言葉が新し

35) 拙稿「若きレッシングの喜劇『ユダヤ人』——近代ドイツ戯曲の一里塚——」『国際文化研究科論集』（東北大学国際文化研究科編）第24号(2016年)、31-42頁参照。

36) なお、本稿は、『エミーリア・ガロッティ』論考のための前段として位置づけられる。

い人間像を造形することになる。レッシングは、「近代の動的な人間像」<sup>37)</sup>を描く第一歩を踏み始めたといえよう。

## おわりに

最後に、『ラオコーン』に対するヴィンケルマンの応戦ぶりの一端を、友人宛書簡からみてみることにしよう。かれはいう。

レッシング氏の書物を手にした。言葉の明らかな誤りはあるにせよ、美しく、鋭利な筆致で描かれている。疑念や発見 [ラオコーン像制作年代等 Vgl. V 183-206] などと抜かしてあるが、もっと勉強に励むがいい。現場で教えてつかわすから、都ローマに上って来るがいいとも。<sup>38)</sup>

あるいは、「こ奴は知識が足りん。されば、返事を出す意味もない。[片田舎] ウッカーマルク地方の [素直な] 常識家相手ならまだしも、学があり、したり顔で逆説を言い募る才人の説得とは厄介なもの」<sup>39)</sup>と記す。以上の文面からは、飛ぶ鳥を落とす勢いの美術史家の傲岸な態度がみてとれそうである。かれより一回りも年下で、——少なくともかれにとっては無名な作家<sup>40)</sup>など、まるで端から相手にしないという風情ではないか。いや、ひょっとするとヴィンケルマンは、レッシングの放つ舌鋒鋭い論理的批判の矢を払い切れないからこそ、高飛車な姿勢をとったのかもしれない。

他方、劇作家レッシングはといえば、ヴィンケルマンを評価しなかった訳ではない。否、それどころか、ヴィンケルマンが、啓蒙された知性と深い情感によって、古代ギリシャ美術の創造性を示したり、芸術模倣説から芸術表現説へ革新的転回を果たしたりした点に、敬意を払ったはずである<sup>41)</sup>。というのも、前述の通り、レッシングは、ヴィンケルマンを踏まえてこそ、文学における芸術表現説を打ち立て、文学が今や、

37) 前掲『内面世界に映る歴史』、86頁。

38) Winckelmann, *Briefe* (Anm. 7), S. 204. (An Francke, den 10. Sept. 1766.)

39) Ebd., S. 220. (An Stosch, den 15. Nov. 1766.) Vgl. Nisbet, *Lessing* (Anm. 10), S. 415.

40) いかに諸々の文学批評の仕事や市民悲劇『ミス・サラ・サンブソン』*Miss Sara Sampson* (1755) が好評であれ、まだ文名を轟かせる以前のレッシングである。

41) レッシングは、ヴィンケルマン死亡の記事を読むと、ニコライ宛書簡(1768年7月5日)でお悔やみを述べる。「わが残りの人生から二、三年、喜んで譲ってもよいと思った作家」の一人目がローレンス・スターン(1713-68)であるならば、二人目はヴィンケルマンである、と。(XI. 1 526f.) Vgl. XI. 1 905f. Vgl. auch Rehm, *Götterstille und Göttertrauer* (Anm. 8), S. 183ff.

「内的意志を持った個としての人間」が、世界のなかでその内的意志を外面化した「行動」を実現するものとなる。そして、その結実として、喜劇『ミンナ・フォン・バルンヘルム』 *Minna von Barnhelm* (1767) や悲劇『エミーリア・ガロッティ』の誕生を迎えるのであるから。

ニスベットは、このようなヴィンケルマンに対するレッシングの両義的姿勢について評する。「レッシングは、ヴィンケルマンの才能と業績には感銘を受けたものの、その宣教師的姿勢、預言者の物言いは、気に入らぬところであった」<sup>42)</sup>と。正鵠を射た批評というべきであろう。

ヴィンケルマンが、ギリシャの彫像を前にして、いわば色彩の削ぎ落された真白き彫像に映る「抑制された苦痛」の理想像を思い描いたとするならば、レッシングは、その「抑制された苦痛」の根柢を美術という領域自身にみてとる。そのうえで、ホメロスやソポクレスの文学のなかに、人間らしい人間、つまり、あるがままに感情を吐露し苦悩する人間本然の姿を見出したのである。こうして、劇作家レッシングは、古代ギリシャ世界に創造的源泉を探り当て、近代文学の道を切り開いてゆく。『エミーリア・ガロッティ』における生々しい息遣いの問答は、その鮮やかな反響のひとつなのである。ついでにいえば、かかる新時代の人間造形を引き継ぐのが、誰だろう、世態風俗を赤裸々に描く劇作家 J. M. R. レンツなのではあるまいか<sup>43)</sup>。

---

42) Nisbet, *Lessing* (Anm. 10), S. 408.

43) Vgl. ebd., S. 411. レンツは、生彩を放つ台詞を駆使しながら、市井風俗百態を活写して、当代ドイツの人間社会を鮮やかに炙り出す。レッシングにより近世文学の藪を払って創造された新しい戯曲の道をもう一步進めた、と考えられよう。拙著『劇作家 J. M. R. レンツの研究』（未來社、2002 年）参照。

\* 故國原吉之助先生に拙稿を捧げる。